airiti

《東華漢學》第 11 期；1-27 頁
東華大學中國語文學系　2010 年 6 月

試析嵇康〈聲無哀樂論〉中玄學與美學之會通

許銘全*

【摘要】

一般認為嵇康〈聲無哀樂論〉其理論觀點有別於以《樂記》為代表的傳統樂論。然而，作為一套論證的架構體系而言，〈聲無哀樂論〉與傳統樂論在論述上究竟如何辯詰交鋒？藉由這個問題的梳理，可進一步探討：〈聲無哀樂論〉是否在反對傳統樂論的理論觀點之際，也否定了音樂能移風易俗？換言之，〈聲無哀樂論〉是否只是推翻傳統樂論的觀點，只「破」而無「立」？尤其在移風易俗的問題上，嵇康是否真如某些學者所言，完全否定了音樂移風易俗的可能？

關鍵詞：樂記、聲無哀樂論、移風易俗、嵇康

---

* 臺灣大學中國文學系博士後研究

airiti

一、前言

學界一般將魏晉玄學分為四期，第一期以首倡玄風的何晏、王弼為代表，多稱正始玄學；第二期則為竹林玄學，以七賢中嵇康、阮籍為代表；第三期則為元康時期，以郭象、裴頠為代表，第四期則為東晉玄學，以僧肇、張湛為代表。若著眼於名教與自然的關係，通常認為前三期中，第一期為「名教出於自然」，第二期為「越名教而任自然」，第三期則為「名教即自然」，而至第四期的東晉，名教自然的談辯在理論層次上已無多大進展，其重心實已轉往社會禮教的討論[1]。觀諸前三期的發展，則近似經歷了一個正反合的歷程。若從「名教與自然」這一個論辯主題的發展來看此三期，可以發現第二期的「越名教任自然」正位於一個變化的關鍵位置。

「越名教而任自然」一語出自嵇康〈釋私論〉，此語被視為嵇康整體思想的核心思維。若從「名教／自然」的角度來看，嵇康之〈聲無哀樂論〉無疑地正是反對傳統名教下的音樂觀，即如許抗生所說：「嵇康論證『聲無哀樂』有他的政治目的，他是想以此來反對虛假的名教，反對那種形式主義的『制禮作樂，移風易俗』。」[2]但是，從結論上來看待〈聲無哀樂論〉，或許可以簡單地說嵇康反對傳統的「聲有哀樂」而主張「聲無哀樂」，並以此進一步論斷嵇康反對傳統樂論。不過，作為一套論證的架構體系而言，〈聲無哀樂論〉與傳統樂論在論述上究竟如何辯詰交鋒？

---

[1] 余英時於〈名教危機與魏晉士風的演變〉一文中以為，東晉時期所努力解決的情禮衝突問題，即是名教與自然之爭的延續。不過余氏同時也指出：「東晉這些思想家基本上都是發揮魏晉以來的自然與名教合一的理論。」從這點來看，名教自然兩者的關係並無理論上的變化，仍承西晉觀點。余文收於氏著，《中國知識階層史論（古代篇）》，（臺北：聯經文化事業出版有限公司，1980），頁329-372。

[2] 許抗生，《魏晉玄學史》，（西安：陝西師範大學出版社，1989），頁232。

airiti

此外，許抗生認為嵇康：「他在強調政治作用的同時，根本否定了藝術的移風易俗作用則是錯誤的。」[3]〈聲無哀樂論〉是否在反對傳統樂論之下，也否定了音樂能移風易俗？從另一個角度來看，〈聲無哀樂論〉是否只是推翻傳統樂論的觀點，只「破」而無「立」？然若有「立」，則其如何建立理論架構，尤其在「移風易俗」的問題上，嵇康果如許抗生所言完全否定音樂移風易俗的可能？上述乃本文所嘗試要整理釐清的問題出發點。

二、《樂記》中的論述推演

〈聲無哀樂論〉假秦客與東野主人二個角色往復辯難，文章從秦客的詰難發端：

> 有秦客問於東野主人曰：聞之前論曰：「治世之音安以樂，亡國之音哀以思。」夫治亂在政，而音聲應之，故哀思之情表於金石，安樂之象形於管絃也。……[4]

秦客所謂的「前論」，其實乃引自於《樂記》，而《樂記》及其理論觀點，基本上可以說是嵇康之前音樂理論方面的總成[5]，頗能代表傳統的音樂思想。由此來看，〈聲無哀樂論〉中的對立面，其實即是以《樂記》為代表的傳統音樂理論。然而嵇康在〈聲無哀樂論〉中，並沒有讓代表《樂記》理論的秦客有足夠的篇幅去交代或陳述傳統音樂觀，影響之下，秦客所代表的《樂記》音樂思想則顯得論據不清，甚而流於片段，所以，以下即嘗試先將《樂記》的理論架構作一簡單的梳理，如此或許

---

[3] 同前註，頁233。

[4] 嵇康，〈聲無哀樂論〉，見戴明揚校注，《嵇康集校注》，（臺北：河洛圖書出版社，1978），頁196-232。下引此文均引自此，不再一一注出。

[5] 參周來祥，〈中國古典美學的奠基石——論《樂記》的美學思想〉一文，收於氏著《論中國古典美學》，（濟南：齊魯書社，1987）。

airiti

能更深層地了解嵇康論中的「對話」。

《樂記》認為：

> 凡音之起，由人心生也，人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲，聲相應，故生變；變成方，謂之音；比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂。[6]

這一段話即是古典藝術理論中相當重要的「物感論」說法。《樂記》以為最基礎的「聲」是因為人的情感接觸到外物時，交感激蕩而引發出來的。這個看法成為《樂記》論音聲的起源與本質的基礎論點。而從上述引文已然可以看到《樂記》對於聲、音、樂三者是有區別的，簡單來說，聲乃音的基礎，而音乃樂的基礎：

> 知聲而不知音者，禽獸是也、知音而不知樂者，眾庶是也。唯君子為能知樂。是故審聲以知音，審音以知樂，審樂以知政，而治道備矣。是故不知聲者不可與言音，不知音者不可與言樂。

從這段話可以相當明確地看出聲、音、樂處在三種不同的位階。從《樂記》這個有意的區分，對照〈聲無哀樂論〉，可以明顯地看出嵇康並無如此區分[7]。而《樂記》在樂與音的分辨上，加上了倫理的內涵：

> 凡音者，生於人心者也；樂者，通倫理者也。

《樂記》在「物感論」的論點之前，其實還有一個論述前提，即是「人生而靜」的看法：

> 人生而靜，天之性也，感於物而動，性之欲也。

換言之，在《樂記》的論述中，人的自然狀態是一種「靜」的狀態，而因與外物之接觸交感，才觸引出各種情感，此即感物而後動。

---

[6]《禮記・樂記》，重刊宋本十三經注疏本，《禮記注疏》（臺北，藍燈出版社）卷三十七，頁662。本文《樂記》引文均出於此，不再一一注出。

[7] 張蕙慧言嵇康不似《樂記》嚴格區分聲、音、樂三者之區分，因為此非嵇康論述的要點所在，故無須嚴加區分。見其《嵇康音樂美學思想探究》，（臺北：文津出版社，1997），頁151。

airiti

人的情感觸動之後，則會相應地表現在音聲之中：

> 凡音者，生人心者也。情動於中，故形於聲，聲成文，謂之音。

樂亦是由人心而來，即所謂的比音而樂：

> 樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。

於是民情將能顯現於音樂之中：

> 是故治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。聲音之道，與政通矣。[8]

《樂記》認為人心在感於物後，所觸引出來的情感將會表現在音樂之中，而此中還有一些細微之處，《樂記》云：

> 樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。是故其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩；其喜心感者，其聲發以散；其怒心感者，其聲粗以厲；其敬心感者，其聲直以廉；其愛心感者，其聲和以柔；六者非性也，感於物而后動，是故先王慎所以感之者，故禮以道其志，樂以和其聲，政以一其行，刑以防其姦，禮樂刑政，其極一也。所以同民心而出治道也。

此段引文中，《樂記》認為人心在感於物後，可能會激引出哀、樂、喜、怒、敬、愛等六種不同的情感，而引出此六種情感的來源在於「感於物而後動」，此即《樂記》於他處所言：「夫民有血氣心知之性，而無哀樂喜怒之常，應感起物而動，然後心術形焉。」然而，《樂記》於此還強調了另一個重點，即六種不同情感將對應出六種不同的音聲，例如人心處於「哀」的情感狀態時，他所表現出來的音聲將是「噍以殺」。

而當人因物感而起情，然後表現在音聲之後，所形成的音聲又等同於「外物」，而此一「外物」又會觸引出他人的情感，此即《樂記》所

---

8 據陸德明《經典釋文》此段文字另有二種讀法，其一是雷次宗讀法，在「安」、「怨」、「哀」下斷讀，在「樂」、「怒」、「思」下再斷讀；另一種為崔靈恩讀法：「治世之音安，以樂其政和；亂世之音怨，以怒其政乖；亡國之音哀，以思其民困。」此種讀法意思上雖與前二種有些不同，但同樣認為可以將情感表現在音樂之中，此即為聲音之道與政通的原因。

airiti

云：

> 是故志微噍殺之音作，而民思憂；嘽諧慢易繁文簡節之音作，而民康樂；粗厲猛起奮末廣賁之音作，而民剛毅；廉直勁正莊誠之音作，而民肅敬；寬裕肉好順成和動之音作，而民慈愛；流辟邪散狄成滌濫之音作，而民淫亂。

此亦是為何《樂記》認為音樂將可以反映政情的原因。而在此一論述思維之下，《樂記》主張摒除所謂的淫樂，倡導和樂：

> 是故先王本之情性，稽之度數，制之禮義，合生氣之和，道五常之行，使之陽而不散，陰而不密，剛氣不怒，柔氣不懾，四暢交於中，而發作於外，皆安其位，而不相奪也。然後立之學等，廣其節奏，省其文采，以繩德厚。律小大之稱，比終始之序，以象事行，使親疏，貴賤，長幼，男女之理，皆形見於樂。故曰：樂觀其深矣。

以及：

> 凡姦聲感人，而逆氣應之，逆氣成象，而淫樂興焉，正聲感人，而順氣應之，順氣成象，而和樂興焉，倡和有應，回邪曲直，各歸其分，而萬物之理，各以類相動也，是故君子反情以和其志，比類以成其行，姦聲亂色，不留聰明，淫樂慝禮，不接心術，惰慢邪辟之氣，不設於身體，使耳目，鼻口，心知，百體，皆由順正，以行其義，然後發以聲音，而文以琴瑟，動以干戚，飾以羽旄，從以簫管，奮至德之光，動四氣之和，以著萬物之理，是故清明象天，廣大象地，終始象四時，周還象風雨，五色成文而不亂，八風從律而不姦，百度得數而有常，大小相成，終始相生，倡和清濁，迭相為經，故樂行而倫清，耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧。

也就是說，因為人的情感會因為與外物的交感而觸引出來，而音樂亦是外物之一，所以如果提倡和樂，則容易使人民血氣和平，臻至康樂肅敬等等的狀況，此時即樂行而倫清，風移而俗易。

airiti

上述引文中可以發現《樂記》仍蘊含有濃厚的宇宙論氣息，不論是所偏好的陰陽剛柔等詞彙，或所謂的「萬物之理，各以類相動」的觀念亦復如是。此處也透顯出《樂記》理論思維背後的一個理論前提，即「氣感」說。《樂記》的氣感說即把「人精神的意向、內在體氣的流轉、外在感官的顯現」[9]三者做了有機的連結，楊儒賓先生解釋《樂記》以為：

> 內在的生理律動（氣、聲）與外在的體貌間有種不斷彰顯的過程，而在這種彰顯的過程中，精神的價值也隨著生理的律動，擴充到人的感官形軀。[10]

而《樂記》物感論之所以能成立，其實亦是建立在「氣感」的思維模式上，即如楊儒賓之言：

> 《樂記》強調人身內部有種體氣、知覺、性情交融的主體，這種主體雖與生俱有，但它是未完成的、模糊的，有待內外調適，多方轉化。[11]

換言之，因為《樂記》背後有「氣感說」的理論假設作為基礎前提，乃能建立聲有哀樂的論述，甚至推展出音聲能通政道，以至能移風易俗。

總結上述的討論，《樂記》在論述樂之所以能移風易俗，其論述上其實存有幾個理論架構階段：

第一個階段，即是「物感論」的部分。《樂記》認為「人生而靜」，而在氣感的理論思維下，「人」與「物」之接觸，將會因為交感而觸引出「情」。而這一層次的「物感」，其實就是《樂記》中物我關係的主要關係模式。

第二個階段即是人在觸引出情後，會相應地將情感表現在音聲之中。《樂記》在此階段其實已然處理到「表現」的問題。《樂記》認為

---

9 楊儒賓，〈論公孫尼子的養氣說——兼論與孟子的關係〉，《清華學報》二十二卷三期（1992.9），頁239。

10 同前註，頁240。

11 同前註，頁237。

airiti

人心中所蘊含的情感，將能表現在音聲之中。此即聲有哀樂立場的論述。而其中尤應注意的是情感與音聲的對應關係，《樂記》認為人心中某一情感，將會相對表現出某一種音聲以至音樂，也就是說，在前一階段，《樂記》只是泛泛地將物我關係定在交感觸引的原則上，客體的某「物A」會觸引出主體意識中的某「情A'」，但同一「物」是否在不同主體心中都會導引出此一類的「情A'」，實際上《樂記》並未下斷語。然而在情感表現的問題上，《樂記》則已然清楚地表示主體中的「情A'」，表現在音聲以至音樂上時，必然為「音A"」，而不會是其他類型的音聲，於是，主體情感與表現出來的音聲之間有著必然的一對一的對應關係。此即《樂記》為何認為「其哀心感者，其聲　以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩」等等主張的緣故。

第三個階段，即帶有情感表現的音樂將會導引出同樣性質的情感，也就是說哀樂將觸引聽者產生「哀」的情感狀態，反之，和樂亦然。廣義來說，這其實亦是一種「物感」論述，但和第一階段中的物感有所不同，因為此處「物」「我」關係中的「物」已為帶有情感表現的音樂，而在其氣感理論之下，人心將會因為此一聲氣的影響下導引到一個必然的情感狀態，換言之，此處亦存有著一對一的對應關係，即《樂記》一再強調的「志微噍殺之音作，而民思憂；嘽諧慢易繁文簡節之音作，而民康樂」的論述。

第四個階段，即在前述幾個階段的推論下，自然會進一步轉出一結論，認為哀樂將會影響人心往哀的方向，在此影響之下，自然地會形成一種加乘效果，蔚為風氣；反之，和樂則導向平和康樂的風俗，此即「姦聲感人，而逆氣應之，逆氣成象，而淫樂興焉，正聲感人，而順氣應之，順氣成象，而和樂興焉」。於是，在這樣的推論下，倡導所謂的和樂，反對淫樂，音樂就能夠負擔移風易俗的社會功能。換言之，在前三個階段的理論架構中，我們看到的其實是音樂的「反映」論，在「反映」論的基礎上，第四個階段將推論導向音樂的「影響」論，音樂之所以能移風易俗，即由此成立。

airiti

上述四階段乃大致地表述《樂記》層層相因的論述架構，以下則討論嵇康在〈聲無哀樂論〉中是如何拆解挑戰這舊有的傳統音樂觀。

三、嵇康的拆解

在簡要地整理《樂記》的理論架構後，我們可以發現嵇康之〈聲無哀樂論〉對傳統樂論的拆解，其實是從上述第三階段中的「對應關係」開始著手。《樂記》認為人心將會因為某種音樂而引起某種特定的情感，也就是說，音樂A必然會引起人情A'；嵇康與之相應的論述，即自此種一對一的對應關係開始駁斥，而主張「音聲無常」：

> 夫殊方異俗，歌哭不同。使錯而用之，或聞哭而歡，或聽歌而戚。然其哀樂之懷均也。今用均同之情而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉！

嵇康闡論一種可能狀況，在不同的地方，甲地可能是「聞哭而戚」，乙地卻可能是「聞哭而歡」，同樣的聲音卻引起不同的情感，相反的，同樣是「戚」的情感，可能甲地所發的音聲是「哭」，而乙地是「歌」。嵇康於此說明了聲音與情感之間並非固定的函數對應關係。然而，這樣的論述其實只是在邏輯層面上成立，所以為了使這段推論成立，嵇康進一步將「哭」「歌」聲音之屬，與「歡」「戚」情感之別劃分清楚，於是自名實觀點，將「心」、「聲」劃入二種不同範疇，前屬主體，後屬客體，不容混淆：

> 夫喜怒哀樂，愛憎慚懼，凡此八者，生民所以接物傳情，區別有屬而不可溢者也。夫味以甘苦為稱，今以甲賢而心愛，以乙愚而情憎，則愛憎宜屬我而愚宜屬彼也，可以我愛而謂之愛人，我憎則謂之憎人，所喜則謂之喜味，所怒則謂之怒味哉？由此言之，則外內殊用，彼我異名。聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂；哀樂自當以情感而後發，則無係於聲音。名實俱去，則盡然可見

airiti

矣。

簡單而言，嵇康認為喜、怒、哀、樂、愛、憎、慚、懼等八種情感，是屬於主體範疇的，聽到音聲而有這些情感的浮現，是因為這些情感本來就存在人心之中，然後聽到音聲後顯現出來，而不是因為音聲本身帶有情感，然後感染到人心。嵇康以為，本有哀情者，聽到某一音聲則會流露哀感，而內心原蘊歡樂者，聽到同一音聲則流露歡樂，換言之，情感乃存於主體之中，而不存在於客體。此即嵇康所強調的「哀樂以情感而後發，無係於聲音。」或「夫哀樂自以事會先遘於心。但因和聲以自顯發。」嵇康一面將情感歸於主體範疇，一面亦將聲音限制在客體的領域，嵇康以為：

> 夫天地合德，萬物資生。寒暑代往，五行以成。章為五色，發為五音。音聲之作，其猶臭味在於天地之間，其善與不善，雖遭遇濁亂，其體自若而無變也。

同時於上述引文中也再次強調「聲音自當以善惡為主，無關於哀樂」。嵇康認為聲音只有善與不善，以音樂來講，其實就是和諧不和諧或好聽與不好聽的差別。

嵇康將情感歸於主體，而音聲劃入客體範疇，在主客、物我判分下，將傳統樂觀中的一對一的對應關係拆解掉，在傳統樂論中，可以經由音樂反映政治盛衰，甚至可以經由音樂影響政治風俗，其音樂與情感的對應關係正是主要原因，而此處，嵇康藉由「心聲為二」的立論，強化了「音聲無常」的論述，於是傳統樂觀中的對應關係就無法成立，傳統樂觀的反映說同時被取消，既然反映說無法成立，也就無法進一步地以音樂去影響治化。

嵇康在拆解上節所整理的傳統樂論中的第三階段後，等於同時取消了傳統樂論中的第四階段理論思維，亦即反對了傳統的移風易俗的推論與方式。而於此一拆解的交鋒中，嵇康所提出的「心之與聲，明為二物」的「心聲為二」論述，也同時上溯到傳統樂觀中的第二階段中的理論問題。傳統音樂理論於第二階段推論中，以為人心情感將可以對應地表現

airiti

在聲音之中，也就是秦客所謂的「文王之功德與風俗之盛衰皆可象之於聲音」的意思，換言之，即音聲「象」德，並進而推論出「聲有哀樂」這個結論。簡單來說，傳統音樂觀認為音樂乃人之心氣情志的向外體現，《樂記》即云：

德者，性之端也；樂者，德之華也；金石絲竹，樂之器也。

或：

樂者，所以象德也。

此處的「德」嚴格來講並不單單指涉人倫道德規範下的德，而是指涉一種更廣泛的人性或情感。而不論是「德之華」或「象德」，均說明了音樂乃自人心中的實質情性，並不包含正面的價值判斷。也因此，音樂包含了內容與形式，形式即其旋律、節奏等等，而其內容即主體所賦予體現出來的情性。於是，在此一觀念下，不論是從內容或形式，《樂記》都認為音樂可以有「象」的作用，從內容的角度來看，《樂記》認為：

樂者，心之動也，聲者，樂之象也，文采節奏，聲之飾也。君子動其本，樂其象，然後治其飾。

於此我們可以看到《樂記》認為，音聲就是在反映摹擬（「象」）情性之外顯體現，而聲音的文采節奏等等則是形式上的組織美化之用。此處之「樂其象」還需要進一步討論。從其上下文，可以得知「樂其象」之「樂」應為一動詞。《樂記》在與「音」、「聲」比較運用時所單用的「樂」，通常蘊有位階上的差異，即所謂的「聲」成文為「音」，聲包括人聲，自然聲，或樂器之聲，組織成曲才稱之為「音」，現代所謂的音樂或樂曲就是「音」。然而「樂」與「音」的差異則在於：

凡音者，生於人心者也；樂者，通倫理者也。

也就是說，「音」是指涉音樂樂曲，而「樂」字則加上了一種標準或判斷，而這個標準或判斷是含有倫理內涵的一種標準。從這角度看所謂的「君子」「樂其象」，則可以了解其實即是以一種倫理的角度，將其體現於音聲的心志情性，作一檢驗篩選，使其合乎「樂」之倫理內涵。而回過來看，《樂記》之所以認為可以「樂其象」，其前提就是認為音聲

airiti

可「象」，可以摹擬、反映主體的情志。

另外從形式面來說，《樂記》亦以為：

> 律小大之稱，比終始之序，以象事行，使親疏，貴賤，長幼，男女之理，皆形見於樂。故曰：樂觀其深矣。

換言之，音樂形式亦能「象」倫理事理。

「音聲可象」其實是《樂記》氣感說下心性情志外顯體現的必然結論。嵇康則反對此種看法，而主張「和聲無象」：

> 夫哀心藏於內，遇和聲而後發，和聲無象而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎無象之和聲而後發，其所覺悟，唯哀而已，豈復知「吹萬不同而使其自己」哉？

嵇康此處所言的「無象」之「和聲」，近乎《老子》所言的「大音希聲」，具有道體「善貸且成」之功，換言之，嵇康實將無象之和聲類推至「道」的層次[12]，就此觀點而言，無象之和聲當為「無所反映、無所摹擬」[13]。質言之，嵇康此處認為音聲並未有指涉。若有所摹擬、反映，則必然有個摹擬反映的指涉對象，正因為沒有指涉，所以才能「音聲無常」，若有指涉，就成了對應關係。而傳統樂論中的「指涉」之能成立，就是因為傳統樂論認為聲音存有「象」的作用，音聲可以摹擬、反映、體現出人的心性情志，而嵇康則認為這種摹擬、反映的作用關係並不存在。所以說，音聲因為「無象」，才會是「無常」，若有「象」，則其必然往某一方向指涉，而就不會是「音聲無常」。

---

12 吳冠宏先生即言：「嵇康將和聲『無象』之『無』類推於『道』體之『無』，而比之於『道』的層次。」詳氏著，《魏晉玄論與士風新探—以「情」為綰合及詮釋進路》（臺灣大學中文所博士論文，1997年），頁96。另，林朝成先生亦曾論及嵇康此處之思維論證方法為「以無為本」。見氏著，《魏晉玄學的自然觀與自然美學研究》（臺灣大學哲學所博士論文，1992）頁67。

13 參戴璉璋，〈玄學中的音樂思想〉，《中國文哲研究集刊》第十期（1997.3），頁76。

airiti

四、移風易俗的問題

嵇康所主張的「音聲無常」，「和聲無象」及「心聲為二」三個論點，拆解了傳統樂論中的對應關係，並進一步地論證主體情感是無法表現在客體的音樂之中，同時也取消了傳統樂論「移風易俗」的理論觀點。然而，有關「移風易俗」的問題，其實有待更進一步的討論。有些學者以為嵇康主張聲無哀樂，反對傳統音樂理論，即是否定了藝術能移風易俗[14]，這樣的論斷顯然是簡化甚至是誤解了嵇康的論述。

〈聲無哀樂論〉一開始從秦客的論難即其所謂的「前論」：「治世之音安以樂，亡國之音哀以思。」作為辯論的開端，所以聲有哀樂亦或聲無哀樂之間的辯論，最終的歸趨，還是要歸結到音樂之移風易俗的問題上，此亦為何嵇康在此文最後一次的答難中，集中討論移風易俗的問題。

在最後的答難中，秦客最主要的問題在於「風俗移易，奚由何濟？」而嵇康的回答，實際上也集中在回應這一個問題的挑戰。嵇康一開始即言：

> 夫言移風易俗者，必承衰弊之後也。

似乎已把移風易俗的問題定在政治範疇。接下去則詮釋他對「移風易俗，莫善於樂」的解釋，而於此段論述中，嵇康先從簡易之教，無為之治等政治方面的描述開始論起，而後文亦言：「至八音會諧，人之所悅，亦總謂之樂，然風俗移易，本不在此。」似乎否認了音樂能移風易俗，而下文所論的二段「先王用樂之意」之中，表面上亦把音樂與教化的關係劃開：

> 夫音聲和比，人情之所不能已者也。是以古人知情之不可放，故抑其所遁；知欲之不可絕，故因其所自。為可奉之禮，制可導之

[14] 例如上文所舉之許抗生。

airiti

> 樂。口不盡味，樂不極音，揆終始之宜，度賢愚之中，為之檢則，使遠近同風，用而不竭，亦所以結忠信，著不遷也。故鄉校庠塾亦隨之變。絲竹與俎豆並存，羽毛與揖讓俱用，正言與和聲同發，使將聽是聲也，必聞此言，將觀是容也，必崇此禮，禮猶賓主升降，然後酬酢行焉。於是言語之節，聲音之度，揖讓之儀，動止之數，進退相須，共為一體。君臣用之於朝，庶士用之於家，少而習之，長而不怠，心安志固，從善日遷，然後臨之以敬，持之以久而不變，然後化成，此又先王用樂之意也。

此段中，論證先王之制樂，乃在於制「可導之樂」，所謂的導即是嵇康所謂的「發滯導情」，而能發滯導情的音樂，即是引文中所謂的「正言與和聲」中的和聲，而此一和聲雖能感人，但本身並不包含喜怒哀樂等社會性內容的情感，也就是說和聲之能感人，並不是因為帶有情感內容，而是其和諧的本質。換言之，能影響風俗教化的不在音樂，而是他所提的「將聽是聲也必聞此言，將觀是容也必崇此禮」，於是音樂，詩文，舞容，禮儀四者共為一體，成為一套行為標準模式，而人民於此行為模式中，「久而不變」，終至達到「化成」的功用。

下文嵇康則以為：

> 故朝宴聘享，嘉樂必存。是以國史採風俗之盛衰，寄之樂工，宣之管絃，使言之者無罪，聞之者足以誡，此又先王用樂之意也。

換言之，嵇康明確地將反映情感與風俗的部分，歸於所謂的「言」，而音樂於此不過是個配套形式。而下文嵇康回應雅鄭之別時，更提出這樣的看法：

> 若上失其道，國喪其紀，男女奔隨。婬荒無度，則風以此變，俗以好成。尚其所志，則群能肆之；樂其所習，則何以誅之？

此處更明確地說明風俗的變化原因在於政治，政治變化導致人的情志變化，也因此才牽動了對音樂的好尚之風。

在上述的討論之下，部分學者即自然地推論出嵇康認為風俗移易的問題，應該歸諸於政治範疇，且以為嵇康反對音樂的移風易俗功用。然

airiti

而，嵇康果真認為音樂無法移風易俗嗎？

邏輯上來說，嵇康主張「心聲為二」，因此反對傳統樂論的「聲有哀樂」之說，並由此駁斥聲能反映政情，如此一來，理應也會反對音樂能移風易俗。但是，如果認為音樂不能移風易俗，並主張移風易俗的根源是在政治而與音樂無關的話，那麼照理說不論是哪種音樂都不會影響風俗才是。從這個角度切入，嵇康若真的是主張音樂無關乎移風易俗的話，似不應排斥任何一種音樂，然而，嵇康在討論他對鄭聲的看法時則云：

> 若夫鄭聲，是音聲之至妙。妙音感人，猶美色之惑志，耽槃荒酒，易以喪業，自非至人，孰能御之。

嵇康雖然稱鄭聲為「音聲之至妙」，但從結論來說，他強調鄭聲將會「惑志」、「喪業」，基本態度上還是反對鄭聲。所以，認為嵇康是主張「音樂不能移風易俗」的看法，是必須重新加以探討。

〈聲無哀樂論〉最後的這一論答結構上來說可分為幾個大段落，第一個段落即為解釋「移風易俗，莫善於樂」的詮釋：

> 古之王者，承天理物，必承簡易之教，御無為之治，君靜於上，臣順於下，玄化潛通，天人交泰，枯槁之類，浸育靈液，六合之內，沐浴鴻流，蕩滌塵垢。群生安逸，自求多福，默然從道，懷忠抱義，而不覺其所以然也。和心足於內，和氣見於外。故歌以敘志，舞以宣情；然後文之以采章，照之以風雅，播之以八音，感之以太和。導其神氣，養而就之，迎其情性，致而明之；使心與理相順，氣與聲相應。合乎會通，以濟其美，故凱樂之情，見於金石，含弘光大，顯於音聲也。若此以往，則萬國同風，芳榮濟茂，馥如秋蘭，不期而信，不謀而成，穆然相愛，猶舒錦布綵而粲炳可觀也。大道之隆，莫盛於茲；太平之業，莫顯於此。故曰：「移風易俗，莫善於樂。」

而第二、第三段落即上引二段嵇康論述「先王用樂之意」，而第四個大段落則集中上文所引討論雅鄭之別的問題。然在第一段落解釋「移風易

airiti

俗，莫善於樂」與談「先王用樂之意」的段落之間，嵇康云：

> 然樂之為體，以心為主，故無聲之樂，民之父母也。至八音會諧，人之所悅，亦總謂之樂，然風俗移易，本不在此。

引文中言「樂之為體，以心為主」，此處嵇康於政治與音樂之間提出了另一個要素，即「心」。嵇康討論雅鄭之別，其實就是以「樂之為體，以心為主」的角度來論述。簡單來講，雅樂和鄭聲基本上都各別是樂之一體，然而音樂本身，不論是雅樂或鄭聲，事實上都是無關乎淫邪，此即其所言：「所名之聲，無中於淫邪」之意，而淫邪或醇正其實乃其「心」，換言之，此處嵇康又再一次強調情感心志才有正邪的意義，與音樂無關。故自淫邪醇正角度觀之，雅樂和鄭聲之別，其形成的因素即在於心的好尚不同，也就是說，失道之國中，人心惑志而尚淫邪；有道之國中，人心平和而尚正。

從上述的討論，我們可以歸納出一個初步的結論，即政治影響人心，而人心影響音樂體勢的形成，亦即：

> 政治 ⟶ 心 ⟶ 樂

從這個觀察來看，無疑地嵇康是認為政治才是風俗移易的基本原因，然而這樣的結論並不能同時推論說音樂就不能移風易俗。

上述引文，前半其實在總束前面的討論，而後半則引起下文的論述。而此處用語尤值得注意，嵇康言八音會諧之音聲，「亦」總謂之樂。換言之，此間的「樂」字，有兩種層次上的區別，也就是說，嵇康基本上是用兩種角度在討論所謂的「樂」，為方便討論，或許我們可以將嵇康此語之前的「移風易俗莫善於樂」的樂，視為此處所言的「無聲之樂」；而下文不論是論述先王用樂或雅鄭之別的樂，則是所謂的「八音會諧之樂」。

所謂的「八音會諧之樂」，基本上就是音樂總稱。而討論到無聲之樂的第一段，則是以「和心」作為其基礎。第一段落中，嵇康認為在簡易之教、無為而治的時代下，人的狀況是「默然從道，懷忠抱義而不覺其所以然」，也就是說人的心志情性均合乎「道」，此合乎道之心即所

airiti

謂的「和心」，和心發用顯現即為「和氣」，和氣表現於音樂則為「和樂」。嵇康云：

心與理相順，氣與聲相應。

其實正說明了「心」順乎「道」（即「理」），則其發用出來的「和氣」將與其「和樂」相應。而這樣的和樂，正是「無聲之樂」，嵇康認為所謂「移風易俗，莫善於樂」的「樂」，正是要落在此一層次上而言。換句話說，「無聲之樂」或是「和樂」乃以「和心」為其必要條件，而移風易俗的可能性正於此中求之。

嵇康於此強調了「心」的地位，「心」成為音樂與政治之間的重要樞紐。所謂的「和心」即是順乎道的心靈境界。雖然在上述引文中，嵇康說明了古代先民之能懷有這樣的心靈境界，主要原因即是因為無為之治，然而，嵇康並未將此一心靈境界的獲致限制於此。在〈聲無哀樂論〉中，多以主體心靈境界（例如平和或哀或樂）來論述聆聽音樂的反應，可見主體之心靈境界並非完全受制於外界政治，甚至在〈答難養生論〉中，嵇康亦有「鼓琴和其心」的說法[15]，或〈琴賦〉序言中宣稱音樂可以「宣和情志」[16]，可見藉著音樂也可能提升至此一心靈境界。換言之，就嵇康而言，「心」之透過音樂體認「道」是可能、而且是自由的，這在嵇康對音樂的理解與詮釋上尤其明顯[17]。

---

[15] 《嵇康集校注》，頁179。

[16] 《嵇康集校注》，頁83。

[17] 吳冠宏先生即曾言嵇康〈聲無哀樂論〉乃是在「『道』上玄同主客，使主體之心與客體之聲皆能以『氣』通『道』，玄化於至和之理境。」見其〈鍾情與玄智的交會——嵇康〈聲無哀樂論〉之理解新向度〉一文，氏著，《魏晉玄義與聲論新探》（臺北：里仁書局，2006），頁222。吳氏論嵇康〈聲無哀樂論〉諸文，雖未論及移風易俗的問題，然對〈聲無哀樂論〉觀點的掌握與梳理，有其系統性的架構，足供參證。

airiti

五、形上觀點與審美徑路的會通

嵇康於〈聲無哀樂論〉中一開始即以「心聲為二」作為全論的論述基調，而將音聲劃入客體範疇，言音聲乃「其體自若而無變也」，在其〈琴賦〉序言中亦認為「而此（音聲）無變」[18]。嵇康認為音聲一如自然物，乃一客觀存在，自有其不變之本體，此一觀點有別於傳統樂論，為嵇康所獨唱[19]。

〈聲無哀樂論〉中認為樂器的不同就和樂曲的不同一樣，在其討論各種樂器及樂曲不同特性，及聽者容易會有何反應等等的論述後云：

> 夫曲用每殊，而情之處變，猶滋味異美而口輒識之也。五味萬殊，而大同於美；曲變雖眾，亦大同於和。美有甘，和有樂，然隨曲之情，盡乎和域；應美之口，絕於甘域。

此處雖只言曲用每殊，然而於嵇康理路中亦等同於不同樂器。此段引文中，嵇康強調儘管是不同的樂器或樂曲，變化即使多麼繁複，但總有其「和域」，對嵇康而言，「和域」即音樂的本質所在。此即嵇康一再強調的「聲音有自然之和」之意，而其「和域」或說「自然之和」可以說就是音樂的形上根據，亦即其本體。從這角度來看，樂器、樂曲則為其本體之用，用可萬變，然最終仍歸其本體；反過來說，也唯有從樂曲或樂器中，方能體認到其中的「自然之和」，可謂「即用顯體」。即用顯體實可為一體認本體的途徑，換言之，透過樂器演奏或樂曲的聆聽，實

---

18 《嵇康集校注》，頁83。

19 錢鍾書即曾就嵇康之〈琴賦〉與〈聲無哀樂論〉指出：「聆樂有二種人：聚精會神以領略樂之本體（the music itself），是為『聽者』（the listeners）；不善解樂而善懷多感，聲激心移，追憶綿思，示意構象，觸緒動情，茫茫交集，如潮生瀾泛，是為『聞者』。苟驗諸文章，則謂『歷世才士』皆祇是『聞』樂者，而『聽』樂者自嵇康始也。」見其《管錐篇》（臺北：書林出版有限公司，1990）第三冊，頁1087。

airiti

可從中體道，亦即體會音樂的「自然之和」。而此時將是一種和諧的審美心境，於是可由此進一步獲致主體心靈境界的超越與提昇。

不過，實質上，在主體（我、心）與客體（物、聲）之間，卻不必然都能如此順利溝通。在嵇康的看法裡，客體音聲之本體乃其不變者，而主體心靈卻有所不同，即如其所云：「人情不同，各師所解，則發其所懷」。檢視嵇康所描述之不同的主體境界，則約略可歸納為三種，然若從物我關係而言，此三種關係則可以說是「以我觀物」、「以物觀物」、「以道觀物而物我冥化」。

所謂「以我觀物」即是聽者主體本身蘊有其哀樂之情，而其哀樂，「自以事會先遘於心，但因和聲而自顯發」，客體本身仍是和聲，但因主體之心本蘊哀樂，則所發顯者，仍自屬主體的哀樂之情。此亦嵇康所謂的「兼御群理，總發眾情」，或：

> 至和之發滯導情，故令外物所感得自盡耳。

換言之，聽者以其先蘊之情性，因和聲「應感而發」，甚至進一步以此盡其心性以成其德。此亦同於嵇康所言：「託於和聲，配而長之」之意，〈琴賦〉中的描述則更加詳細：

> 若論其體勢，詳其風聲，器和故響逸，張急故聲清，間遼故音庳，絃長故徽鳴，性絜潔以端理，含至德之心志，誠可以感盪心志，而發洩幽情矣。是故懷戚者聞之，莫不憯凜慘悽，愀愴傷心，含哀懊咿，不能自禁；其康樂者聞之，則欨愉懽釋，抃舞踴溢，留連爛漫，嗢噱終日；若和平者聽之，則怡養悅愉，淑穆玄真，恬虛樂古，棄事遺身。是以伯夷以之廉，顏回以之仁，比干以之忠，尾生以之信，惠施以之辯給，萬石以之訥慎。其餘觸類而長，所致非一，同歸殊途，或文或質，摠中和以統物，咸日用而不失，其感人動物，蓋亦弘矣。[20]

---

[20] 《嵇康集校注》，頁105-108。

airiti

此處之伯夷、顏回、比干等等的例子，正是「觸類而長，所致非一」的例證。不過此處之「觸類而長」（即所謂「自盡」），其實並不一定是只具有儒家正面的道德意含，而應是道家式的自我完成之意[21]。

上引〈琴賦〉文中，雖然以「懷戚者」、「康樂者」、「和平者」列敘，但所謂的「和平者」其實已與前二者有所不同，在〈聲無哀樂論〉中，嵇康即云：

> 若言平和哀樂正等，則無所先發，故終得躁靜，若有所發，則是有主於內，不為平和也。

有所先發即是有主於內，是本有哀樂之情因和聲而顯發，此即上文所言的「以我觀物」。而無所先發者，心境平和，聆聽音樂之後，只得躁靜之情，而所謂的躁靜之情，正是相應於樂曲或樂器本身的特性，此即嵇康之言：

> 然皆以單、複、高、埤、善、惡為體，而人情以躁、靜、專、散為應。

聽者不以其主觀情感聆聽音樂，方能留心曲度，純粹以物本身面目去理解、體認物之自身。此中之單複、高埤、善惡雖說是純粹的音樂形式，躁靜專散亦只是純粹的一種感覺層面的形式[22]，但是此時所謂的平和心

---

21 戴璉璋先生舉〈琴賦〉中此段文字後，推論：「其中所謂的廉仁忠信以及辯給訥慎都屬於德性，並非單純的情感。」云云，所言甚是，但，筆者以為從嵇康理路言之，聽者因所感而得自盡一語，亦應包括儒家角度下的負面指涉，例如鄭聲。所以嵇康此語乃一普遍原則，而不僅僅只往儒家的德性價值上而論。戴語見其〈玄學中的音樂思想〉，《中國文哲研究集刊》第十期，頁80。

22 筆者以為嵇康所謂的「躁、靜、專、散」其實只指涉一種感覺（或情緒）的形式，而不具感覺（或情緒）的內容指涉，例如快、慢、急、緩之類的感受，而不能直言「躁靜」等為「情緒」。吳冠宏先生亦言：「和聲之於人的躁靜作用，也當從『氣感氣應』的角度來理解。……躁靜亦只還原於原初之躁靜氣應的反應，而不再有情緒哀傷之牽扯。」見其〈當代〈聲無哀樂論〉研究之三種論點商榷〉一文，氏著，《魏晉玄義與聲論新探》，頁205。

airiti

境者，已然能不動其「智用之欲」[23]，不以主觀色彩來觀物，反而是「以物觀物」，換言之，即已能「不存矜尚」、「不繫所欲」，化除我執，於其主體境界而言，應可說漸達「破我執」的境界。

然而，從「以物觀物」再進一步發展，則可自音樂（物）中的曲度、旋律、音色等等的物性中超越，而體認到所謂的「和域」或「自然之和」，則此自「物」見「道」，主體之心靈境界亦可從「平和」轉化超越為「和心」。此時物我冥合，主體心靈可因體道而有所超越、轉化為沖虛的心靈境界，主客經由「道」而獲致統一。此中過程，非惟遣忘俗情以揭示、觀照客體道性，尚措意於主體內在心境的轉化以及主客交融周旋以共契道境，即如上引嵇康所言：「心與理相順，氣與聲相應，合乎會通以濟其美」，而人我主客之所以能會通相應，其理據即是聯繫主客之「氣」，〈明膽論〉言：「元氣陶鑠，眾生稟焉。」[24]嵇康對萬物創生及宇宙本體的認識仍承繼漢代氣論[25]，林朝成析論〈聲論〉時即言：「『氣』可通人我，向上提則與『道』、『理』相應，往外顯則與『聲』相應相和。」[26]，故而此實乃「以『氣』通『道』」[27]，換言之，「心」與「聲」在道體的層次上，則不再是心聲為二。

嵇康於〈釋私論〉中對所謂的「心無措乎是非，行不違乎道」的「君

---

23 嵇康〈答難養生論〉言：「識而後感，智之用也。……智用者，從感而求，勌而不已。故世之所患，禍之所由，常在於智用。」見《嵇康集校注》，頁174。並可參盧桂珍，〈生命的存在、限制與超越——嵇康學說中有關個體存有狀態的顯題化〉一文所論析嵇康所言之智用之欲，見《臺大中文學報》第二十三期（2005.12），頁212-217。

24 《嵇康集校注》，頁249。

25 詳細討論可參吳冠宏，〈嵇康〈明膽論〉之明膽關係試探〉，《東華漢學》創刊號（2003.2）及盧桂珍前揭文。

26 林朝成，《魏晉玄學的自然觀與自然美學研究》，頁72。不過筆者以為氣不僅是「外顯」，實具有溝通內外雙向之功。

27 見吳冠宏，〈鍾情與玄智的交會——嵇康〈聲無哀樂論〉之理解新向度〉，氏著，《魏晉玄義與聲論新探》，頁222。

airiti

子」曾做這樣的解釋：

> 夫氣靜神虛者，心不存於矜尚；體亮心達者，情不繫於所欲。矜尚不存乎心，故能越名教而任自然；情不繫於所欲，故能審貴賤而通物情。[28]

合乎道的心靈境界，是「不存矜尚」、「不繫所欲」，是「無措乎是非」。而嵇康強調音樂之其體自若，主張以「和心」體驗音樂，其實正趨向一種「無利害」（disinterestedness）、「無關心」（detachment）的審美心靈，而此一審美心靈的「養而就之」、「致而明之」的結果，豈不就是「不存矜尚」、「不繫所欲」、「無措乎是非」，一種合乎道的心靈境界？牟宗三先生析嵇康〈聲無哀樂論〉，即曾闡論言道：「人之心境空寂無物，無任何指向與歧出，然後始能與此純美之和聲相遇。主客觀方面皆脫落一切實際內容，不但和聲無象，即心境亦無象，然後大同之和聲始見。」[29]

在嵇康的思想中，音樂顯然不是提昇主體心靈境界的唯一途徑，但嵇康於〈聲無哀樂論〉中藉由玄學體用的形上觀點來解釋音樂，並自審美路徑勾勒由音樂審美而體道的可能，於此，則形成了玄理與審美的會濟，同時也透顯出主體的心靈境界能經由審美而獲致超越與提昇。

就由此處的論析來說，嵇康思想似有偏重主體境界的傾向，其〈琴賦〉中即說道：

> 然夫非曠遠者，不能與之嬉遊，非夫淵靜者，不能與之閑止，非夫放達者，不能與之無吝，非夫至精者，不能與之析理也。[30]

所謂的「嬉遊」、「閑止」、「無吝」、「析理」，看起來乃一般的人

---

[28]《嵇康集校注》，頁234。

[29] 牟宗三，《才性與玄理》（臺北，臺灣學生書局，1992修訂八版），頁267。牟宗三先生對嵇康〈聲無哀樂論〉的觀點頗有異議，吳冠宏有所辯正，詳參吳冠宏，《魏晉玄義與聲論新探》，「丙篇：聲無哀樂論」中的二篇文章。

[30]《嵇康集校注》，頁83。

airiti

際之間的交接，但亦可放置在音樂上的體驗交流之脈絡中而言，換言之，曠遠、淵靜、放達、至精者，具有這些心靈境界的人，才有可能理解音樂之實。任繼愈主編的《中國哲學發展史》對嵇康阮籍時期的玄學有如下的評述：

> 玄學發展到這一階段，自我意識與精神境界的問題變得突出了。……他們以人的問題取代了宇宙問題，以主體自身問題取代了世界本源問題，以人生哲學取代了政治哲學。[31]

並言：

> 阮籍、嵇康不去關心現象與本體的思辯邏輯上的聯結，而傾注全部心力去探討獲得一種精神境界，一種能夠幫助自己排遣痛苦的安身立命之道。[32]

此處即鮮明地點出嵇康傾向心靈境界的思索。然而，若要說不關心現象與本體之間的聯結，則有待商榷。嵇康〈聲無哀樂論〉一文，以「心聲為二」出發，多處論述闡明「聲」之客觀存有，並以此推出本體與現象之畛界，體用之間的關聯，若說其無所措意於此，則似乎不是那麼的妥適。

六、結論

綜合上述的討論，可以發現嵇康〈聲無哀樂論〉中最基礎也是最核心的論點其實是「心聲為二」。從其論述架構而言，嵇康以「心聲為二」作為「音聲無常」的理論基礎，並於此拆解了傳統「聲有哀樂論」中，最重要的心聲對應關係。並進一步地以心聲關係的角度，發揮「和聲無

---

31 任繼愈主編，《中國哲學發展史——魏晉南北朝》（北京：人民出版社，1988），頁162。

32 同前註，頁164。

象」的論述，以駁斥傳統樂論中的音聲可象之說。從這樣的觀察來看，可以清楚地發現〈聲無哀樂論〉所著意的重點其實正在「主」（「心」、「我」）、「客」（「聲」、「物」）之間的問題。

而為辨明主客關係，嵇康其實亦深一層地建立他對主體與客體各自的認識與論述。於客體一面而言，嵇康強調音聲之客觀存有的性質，言其「其體自若」，並云「音聲有自然之和」及「和域」、「和樂」之說，將客體之形上本質，及其體用之間的關係闡釋陳說出來。而另一面亦藉著論述「音聲」客體，帶出主體心靈境界的問題，因其「人情不同，各師所解」，而大致劃分出主體的三層心靈境界，同時亦將主客之「物我關係」歸為三種：「以我觀物」、「以物觀物」、「以道觀物」，此三種關係，若將「主體」與「客體」各自作為一端點來看，「以我觀物」的心靈境界仍是偏向主體，「以物觀物」則是偏向客體，「以道觀物」則是在超越到「道」的境界層次，於此主客獲得統一，且形具圓融沖虛的心靈境界。然而主體的心靈境界雖然可能相異，但在嵇康論述中，主體心靈亦可能經由音樂的審美體驗與修證工夫，而體認到客體音聲之「道體」，由此轉化、超越其主體心靈。

而從這個角度檢視嵇康理論，則更易釐清其對「移風易俗」的看法。音樂藝術能移風易俗這樣的一個命題，不論是傳統樂論亦或嵇康理論其實都是成立的，但各自的理論架構過程則有所不同。於傳統樂論而言，移風易俗的原因在於音樂能表現人情，反映盛衰，同時亦能影響人心而導致風俗移易。而自嵇康來看，人情與音樂分屬兩個範疇，殊塗異軌，不相經緯，音樂貌似可感，然所感發之情乃人心本有，並非存於音樂傳遞予他人。但因為音樂乃一客觀存有，有其形上根據之自然之和，所以自音樂審美能體認到道，由此使人心超越、轉化至「和心」，人心合道，風俗自然移易，此即嵇康「移風易俗，莫善於樂」之論說。換言之，若說傳統儒家的音樂觀是以「善」為「美」，嵇康理論則可說是以「真」

airiti

為「美」，且更進一步自「美」臻「善」。[33]

再者，從前文的討論之中，不難理解嵇康理論偏重主體境界的提昇與超越，然而此一主體境多為聽者的立場，此點同時也提示了我們一個問題面向，即嵇康似乎輕忽了「表現」的問題。嵇康〈聲無哀樂論〉中，除了第三及第八論答，有涉及到音樂創作的問題，其餘篇幅均多從聽者立場立說。於傳統樂論中，藉由氣感論的理論觀點，人情將能由內向外體現，並表現音聲之中，也因此聲會有哀樂之情，於是在其理論架構中，創作者、與鑑賞者、甚至是演奏者均可基於氣感論加以陳述立說。然而在嵇康聲無哀樂論中，聲、心明為二物，聲不含有情感內容，所以人情是無法表現於音聲。從這個角度來看，嵇康理論似乎沒有明確界說其表現理論的問題。不過，若從其「和心足於內，和氣見於外」的觀點推想，嵇康既然強調聲之自然之和，以及心之平和虛靜，則其理想的創作者或演奏者，應該也是要能制作或演奏出音聲自然之和的人，而要制演出自然之和，則其心必然要趨往平和沖虛的境界。

總上言之，本文藉著釐清傳統樂論與嵇康〈聲無哀樂論〉的論辯對話，嘗試耙梳嵇康〈聲無哀樂論〉之思想理路，同時拈出嵇康〈聲無哀樂論〉實際上乃將玄學的形上觀點帶入美學範疇，建立了由審美徑路體驗形上道體的論述，並由此建構其獨特的「移風易俗」的理路。至若其影響方面，雖已遠逾本文論旨範圍，但大致言之，亦可觀察到幾個重點：以玄學場域言之，「聲無哀樂」於此後成為重要的玄學論辯主題之一；而就美學言之，〈聲無哀樂論〉則揭示了音樂的自身規律及其形上觀點，啟發後人於文藝範疇中探討藝術本身的規律問題，甚或形上理論的思考，另一方面，沖虛心靈的主體境界，亦被納入文藝理論的場域，加以

33 張節末在對嵇康樂論中音樂如何移風易俗的問題上，即言嵇康理論乃為「美善並濟」，其析論頗為詳細，可供參證。參氏著，《嵇康美學》（杭州：浙江人民出版社，1994），頁69-72。

airiti

探討發揮。總之，嵇康此論雖為歷來文人所重視，但其貢獻並不止於分判聲情，其將玄學觀點與審美理論相結合，並由此展開移風易俗的特殊架構取徑，亦值得我們加以重視、重新抉發的另一個面向。

airiti

On the Confluence of "Xuan Xue" and Aesthetics in Xi Kang's Shengwu Aile Lun

Ming-Chuan Hsu *

Abstract

It's generally thought that Xi Kang's Shengwu Aile Lun (on the Absence of Sentiments in Music) is opposed to the traditional music theory, Yue ji. This essay will firstly focus on how Xi Kang disputes the traditional music theory in the Shengwu Aile Lun. Through the analysis, we can further discuss and clarify whether Shengwu Aile Lun negates the ability of "yi-feng yi-su移風易俗 " in music? If not, how does Xi Kang construct the dis-course?

Keywords: Yue ji, Shengwu Aile Lun, "yi-feng yi-su移風易俗, " Xi Kang

* Post-doctoral fellow, Department of Chinese Literature, National Taiwan University